

Cahiers du
MONDE RUSSE

Cahiers du monde russe

Russie - Empire russe - Union soviétique et États
indépendants

53/2-3 | 2012
L'invention de la Sainte Russie

РУБЛЕВ ДО РУБЛЕВА

ОБРАЗ АНДРЕЯ РУБЛЕВА В РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ ДО ОТКРЫТИЯ ЕГО
ПОДЛИННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

*Rublev avant Rublev: l'image d'Andrej Rublev dans la culture russe avant la
découverte de ses œuvres authentiques*

*Rublëv before Rublëv: Andrei Rublëv's image in Russian culture before the
discovery of his authentic works*

Levon V. Nersesjan



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/monderusse/9392>

DOI : 10.4000/monderusse.9392

ISSN : 1777-5388

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 15 septembre 2012

Pagination : 441-452

ISSN : 1252-6576

Référence électronique

Levon V. Nersesjan, « Рублев до Рублева », *Cahiers du monde russe* [Онлайн], 53/2-3 | 2012,
Выложить онлайн 01 juillet 2015, Наводить справки в 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/monderusse/9392> ; DOI : 10.4000/monderusse.9392

2012

ЛЕВОН ВАЗГЕНОВИЧ НЕРСЕСЯН

РУБЛЕВ ДО РУБЛЕВА

Образ Андрея Рублева в русской культуре до открытия его подлинных произведений

Андрей Рублев принадлежит к числу тех немногих русских средневековых художников, которые пользовались известностью и авторитетом еще в древности — его имя присутствует в летописях и агиографических источниках, на него ссылаются русские духовные писатели и церковные документы XV-XVII веков. Количество упоминаний о художнике резко возрастает в XIX столетии, когда возникает устойчивый интерес к русской средневековой культуре и к ее выдающимся художественным достижениям. Однако общеизвестно, что до конца XIX и даже в начале XX века подлинные произведения, которые в настоящее время связываются с именем Андрея Рублева, оставались практически недоступными для исследователей. Так, раскрытие в 1856 году реставратором Н.И. Подключниковым икон из иконостаса Успенского собора во Владимире, оказавшихся в Троицкой церкви села Васильевское в связи с возобновлением соборного иконостаса в 1776 году, было осуществлено им далеко не до конца, если судить по отчету самого Подключникова и замечаниям реставраторов позднейшего времени¹. К тому же, факт их раскрытия не получил широкой известности — так, например, иконы из древнего иконостаса не упомянуты ни в одном из изданий популярной книги протоиерея Александра Виноградова *История*

1. «Древние иконы в Троицкой церкви села Васильевского, Шуйского уезда», сообщил Иаков, епископ Муромский, викарий Владимирский, *Ежегодник Владимирского губернского статистического комитета. Материалы для статистики, этнографии, истории и археологии Владимирской губернии*, Т. II., Владимир, 1878, Стлб. 141–150; «Письмо художника Н.И. Подключникова к Андрею Николаевичу Муравьеву из села Васильевского близ Шуи», публикация и примечание В.Т. Георгиевского, *Иконописный сборник*, вып. III, СПб., 1909, с. 41–49 (далее — Подключников 1909). См. также: ОР ГТГ (Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи) ф. 67, д. 125, 126, 128, 129, 332, 333, 381, 398, 525.

кафедрального Успенского собора в губернском городе Владимире². Если они и связывались с именем Рублева, то весьма неуверенно, без каких-либо исторических и тем более стилистических оснований – в духе принятых в XIX столетии полулегендарных атрибуций. Одним из характерных примеров такого рода является атрибуция профессора Киевской Духовной академии Н.И. Петрова, на которую ссылаются члены церковной общины села Васильевского в письме по случаю изъятия в 1923 г. 26 икон из Троицкой церкви: Н.И. Петров приписывал кисти Рублева деисусные иконы Богоматери, архангела Михаила, Василия Великого, Григория Богослова, Иоанна Златоуста и Николая Чудотворца, полагая при этом, что они происходят из Боголюбского монастыря во Владимире³.

Сам Подключников в письме к церковному историку и писателю А.Н. Муравьеву сообщает о том, что граф С.Г. Строганов, увидев сделанные им рисунки с икон, заключил, «что это может быть кисти Рублева»⁴. В свою очередь, В.Т. Георгиевский в своем комментарии к этому письму отверг мнение об особой древности икон из иконостаса Успенского собора во Владимире и отнес их к первой половине XVI столетия, предположив, что их исполнение было своеобразной «компенсацией» за увоз нескольких древних икон из Владимира в Москву при великом князе Василии III в 1518 году⁵. Не упоминались эти иконы и ни в одной обзорной работе по русскому искусству первых десятилетий XX века, включая первую «Историю русского искусства» под редакцией И.Э. Грабаря, где раздел посвященный древнерусской живописи был написан П.П. Муратовым⁶. Новая реставрация икон и их систематическое изучение были начаты только 1918–1922 годах.

Росписи Успенского собора во Владимире, раскрытие которых началось в 1859 году с обнаружения академиком Ф.Г. Солнцевым композиции «Лноно Авраамово» на склоне свода в юго-западном углу собора и было продолжено в 1880-е годы палехским иконописцем Н.М. Софоновым, сразу по завершении расчистки были записаны вновь⁷. Поэтому об этих фресках исследователи

2. А. Виноградов, *История Владимирского Успенского собора*, Владимир, 1877; А. Виноградов, *История кафедрального Успенского собора в губернском городе Владимире*, Владимир, 1891. Переиздано: Владимир, 1905. Никаких сведений о судьбе древнего соборного иконостаса нет и в фундаментальном путеводителе Н.Н. Ушакова, *Спутник по древнему Владимиру и городам Владимирской губернии*, Владимир, 1913, с. 35–74.

3. Н.И. Петров, *Указатель Церковно-Археологического музея при Киевской Духовной Академии*, Киев, 1897. с. 49. Письмо членов церковной общины села Васильевское см.: ОР ГТГ, ф. 67, д. 127, л. 43.

4. Подключников 1909, с. 46.

5. Там же, с. 42–43.

6. П.П. Муратов, «Русская живопись до середины XVII века» in И.Э. Грабарь, ред., *История русского искусства*, т. VI. М., 1914, с. 209, 222–234, 237 и др. (далее – Муратов 1913).

7. И.Э. Грабарь, «Андрей Рублев. Очерк творчества художника по данным реставрационных работ 1918–1925 годов» in И.Э. Грабарь, *О древнерусском искусстве*, М., 1966, с. 128, 133.

могли судить только по поздней живописи Софонова и по акварельным зарисовкам, которые были сделаны им в процессе реставрации [ил. 1]. Не случайно, в русской исторической науке долгое время дискутировался вопрос, к какому этапу древней истории собора следует относить эти фрески – к домонгольскому времени, или же к известной по сообщениям летописей работе Андрея Рублева и Даниила 1408 года⁸. Хотя второе мнение решительно возобладаало уже к концу XIX века, об особенностях рублевского стиля и художественных приемах по росписям Успенского собора в их тогдашнем виде можно было судить лишь весьма приблизительно.

После Софонова в этих фресках нас не удивляют ни глухой цвет, ни сухой контур... От Рублева в этих фресках удержалась величественная и широкая композиция, изящество пропорций... и очерка ангельских лиц. Удержалась местами схема широкой и сильной пробелки, указывающая на широкую живописную манеру Рублева в трактовке одежды», – писал в 1913 году П.П. Муратов⁹ [ил. 2].

Раскрытие в 1904 году Василием Гурьяновым местной иконы Троицы Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры, которую к этому моменту большинство исследователей достаточно уверенно связывало с именем Рублева безусловно имело чрезвычайно важное значение для истории русского искусства. Однако оно дало не слишком много для решения вопроса о художественных приемах Рублева и о его творческой индивидуальности, поскольку почти сразу после раскрытия икона была сплошь прописана Гурьяновым и вновь закрыта окладом. Исследователи могли ориентироваться только на достаточно скупое описание самого Гурьянова и на фотографии, сделанные им в процессе расчистки¹⁰ [ил. 3-6]. Примечательно, что после сличения этих фотографий между собой известный искусствовед и реставратор Н.П. Сычев пришел к выводу, что «...первоначальный вид иконы утерян для нас безвозвратно, если, конечно, не будут когда-нибудь удалены следы последней реставрации»¹¹.

Таким образом, даже в первые десятилетия XX века, когда русской наукой был накоплен достаточно обширный фактический материал, позволявший выстраивать более или менее цельную и связную картину исторического развития древнерусского искусства (которая в своих наиболее существенных

8. Н.В. Покровский, «Стенные росписи в древних храмах греческих и русских», *Труды VII археологического съезда в Ярославле 1887*, Т. 1, М., 1890, с. 204–205 (далее – Покровский 1887); М.И. и В.И. Успенские, *Заметки о древнерусском иконописании. Известные иконописцы и их произведения*, СПб., 1901, с. 54–58 (далее – Успенские 1901).

9. Муратов 1913, с. 226.

10. В.П. Гурьянов, *Две местные иконы св. Троицы в Троицком соборе Свято-Троицко-Сергиевой лавры и их реставрация*, М., 1906 (далее – Гурьянов 1906).

11. Н.П. Сычев, «Икона св. Троицы в Троице Сергиевой лавре», *Записки Отделения русской и славянской археологии императорского Русского археологического общества*, Т. X. Пг., 1915, с. 62.

моментах уже была близка к теперешней), творчество Рублева во многом продолжало оставаться, как и в более раннее время, своего рода возвышенным мифом, абстрактным эталоном, которого никто и никогда не видел. Каким же образом в таком случае выносились суждения о творчестве художника и оценивалось его значение для русского искусства? В какой степени эти суждения и оценки были продиктованы особенностями культуры того или иного периода? И насколько они, в свою очередь, определяли процесс ее формирования и развития?

Рассмотрение этих вопросов необходимо начать с выставления нижней хронологической границы – т.е., с определения того, какие сведения о Рублеве можно называть «источниками» в строгом смысле слова и с какого времени начинается то, что представляет собой уже позднейшую интерпретацию его творческого пути. Очевидно, что вполне однозначного ответа на этот вопрос не существует, и каждый исследователь выставляет эту границу так, как это представляется удобным для целей его исследования. В настоящей работе, помимо древнейших летописных и агиографических сообщений о Рублеве и об его участии в росписи различных храмов, мы будем рассматривать в качестве источников документы, связанные с преподобным Иосифом Волоцким, в том числе – известный текст из десятой главы его духовной грамоты, содержащей рассказ об Андрее Рублеве и Данииле¹². К числу источников можно отнести и упоминания о не дошедших до нас произведениях Рублева, относящиеся к первой половине – середине XVI столетия¹³, а также известное правило 41-е Стоглава о правильном написании икон Святой Троицы¹⁴. Мы исходим из того, что все эти сведения не слишком далеко отстоят во времени от эпохи, в которую жил и творил Рублев, ориентируются на живое предание и реально сохранившиеся произведения, а главное – оперируют той же системой представлений и находятся внутри той же культурной модели, что и рублевское творчество. С другой стороны, упомянутое правило Стоглава уже несколько выходит за границы этой модели – поскольку, несмотря на апелляцию к известным и реально сохранившимся произведениям, собор предлагает их в качестве *образца*, тем самым не только придавая им особый «превосходный» статус, но и дистанцируясь от них. В отношении Рублева впервые применяется понятие почтенной традиции, «святой старины», обладающей не только экстраординарным художественным качеством, но и непререкаемым духовным авторитетом.

Именно эту линию продолжают сообщения о Рублеве в различных редакциях «Сказания о святых иконописцах», известного с XVII века в

12. «Отвещание любозаборным и сказание вкратце о святых отцах, бывших в монастырех, иже в Русей земле сущих», ВМЧ, Сентябрь, Дни 1–13, Стб. 557–558.

13. Б.Н. Дудочкин, *Андрей Рублев: Материалы к изучению биографии и творчества*, М., 2000, с. 72–75.

14. Е.Б. Емченко, *Стоглав. Исследование и текст*, М., 2000, с. 304.

составе иконописных подлинников¹⁵, и в относящемся уже к началу XVIII века «Описании о российских святых», представляющем собой подобие краткого биографического словаря¹⁶. Текст Сказания неоднократно публиковался и цитировался на протяжении XIX столетия, и в версии Клинцовского подлинника, опубликованного, в частности, Ф.И. Буслаевым он звучит следующим образом:

Преподобный отецъ Андрей Радонежскій, иконописецъ, прозваніемъ Рублевъ, многія святыя иконы писалъ, все чудотворныя, яко же пишеть о немъ въ Стоглаве Святого Чуднаго Макария Митрополита, что съ его письма писати иконы, а не своимъ умысломъ. А преже живаше в послушаніи у Преподобнаго Отца Никона Радонежского. Он повеле при себе образъ написати Пресвятыя Троицы въ похвалу отцу своему, Святому Сергію Чудотворцу.

Помимо Стоглава, Сказание ссылается и на Житие преподобного Никона Радонежского – в следующей статье, посвященной Даниилу:

Преподобный отецъ Даниїль, спостникъ его, иконописецъ, зовомый Черный, съ нимъ святыя иконы чудныя написаша, везде неразлучно съ нимъ. И зде при смерти придоша къ Москве во обитель Спасскую и Преподобныхъ Отецъ Андроника и Саввы, и написаша церковь стеннымъ письмомъ и иконы призываніемъ игумена Александра, ученика Андроника Святого и сами сподобишася ту почити о Господе, яко же пишеть о нихъ въ житіи Святого Никона.¹⁷

Тексты XVII–XVIII веков уже нельзя назвать источниками в строгом смысле слова, прежде всего, потому, что они вторичны по отношению к более древним текстам и представляют собой их краткий пересказ. Все имеющиеся различия объясняются здесь, скорее всего, не наличием у авторов какой-то особой, неизвестной нам информации, а переделкой общеизвестных сведений, приспособлением их к агиографическому канону – не случайно, именно с XVII столетия прослеживается местное почитание Андрея Рублева в числе других подвижников Троице-Сергиева монастыря¹⁸. О подобной переделке свидетельствует подчеркнутая сакрализация образа художника («все иконы

15. И.П. Сахаров, *Исследования о русском иконописании*, СПб., 1849. Кн. 2., приложение, с. 14; «Сказание о святых иконописцах» in Ф.И. Буслаев, *Исторические очерки русской народной словесности и искусства*, Т. 2, СПб., 1861, с. 379–380 (далее – Сказание 1861).

16. «Книга глаголемая описание о российских святых, где и в котором граде или области или монастыре и пустыни поживе и чудеса сотвори, всякого чина святых», ЧОИДР (Чтения в Обществе истории и древностей российских при Московском университете), 1887, Кн. 4, М., 1888, с. 71.

17. Сказание 1861, с. 379.

18. Леонид (Кавелин), архим., «Сведение о славянских пергаменных рукописях, поступивших из книгохранилища Св. Троицкой Сергиевой лавры в библиотеку Троицкой духовной семинарии в 1747 году» ЧОИДР, 1883, Кн. 2. М., 1883, с. 149.

чудотворные)), дальнейшее сближение его деятельности с традиционным монашеским подвигом («был в послушании у преподобного Никона») и включение ее в один ряд с деятельностью наиболее авторитетных русских святых («написал Троицу в похвалу преподобному Сергию»). Примечателен и общий контекст, в который помещены краткие жизнеописания Рублева и Даниила: ряд святых иконописцев открывают евангелист Лука и Анания, апостол из числа семидесяти, а большую часть его составляют вполне официально и широко почитавшиеся византийские и русские святые – такие, как митрополит Петр, Алимпий Печерский, Дионисий Глушицкий, Антоний Сийский и др.

Именно к этим текстам в первую очередь обращаются исследователи XIX столетия, которыми вначале руководил лишь знаточеский интерес любителей церковной старины. Само понятие «старинности» уже в конце XVIII – начале XIX века входит в культурный обиход, и им оперируют как сторонники, так и противники возвеличивания «славного прошлого».

Пусть охотники до старины соглашаются с похвалами, приписываемыми каким-то Рублевым... и прочим живописцам, жившим гораздо прежде царствия Петра: я сим похвалам мало доверяю... Художества водворены в России Петром Великим, –

пишет неизвестный автор в 1826 году в альманахе «Северные цветы»¹⁹. С другой стороны, необходимо признать, что почтенную древность в эту эпоху, как правило, ценили саму по себе, без особого осмысления и разбора. Не случайно, к примеру, К.Ф. Калайдович, упоминая о приписываемом Рублеву «Распятии» с поздней надписью в собрании графа Мусина-Пушкина, сразу вслед за ним называет еще два предмета из того же собрания, которые вызвали его интерес: икону «Спас Эммануил» письма Симона Ушакова и найденный в Смоленске древний серебряный рубль. Калайдович также дает краткую справку о Рублеве, повторяя некоторые сведения из упомянутых выше «Сказании о святых иконописцах» и «Описании о российских святых»²⁰.

Именно в контексте открытия и публикации различных древностей – в основном, предметов церковной старины – имя Рублева появляется в монументальном труде «Древности Российского государства, изданные по высочайшему повелению», подготовленном известным историком И.М. Снегиревым в 1856 году. Снегирев дает Рублеву значительно более пространную характеристику, нежели Калайдович, причем характеристика эта помещена в некое подобии очерка обо всем древнерусском иконописании.

19. «О состоянии художеств в России», *Северные цветы на 1826 год, собранные Бароном Дельвигом*, СПб., 1826, с. 9–11.

20. К.Ф. Калайдович, «Биографические сведения о жизни, ученых трудах и собрании российских древностей графа Алексея Ивановича Мусина-Пушкина», *Записки и труды ОИДР*, Ч. II, М., 1824, Отд. II, с. 21.

Сам очерк по своему устройству и содержанию поразительно напоминает всё то же Сказание о святых иконописцах – не случайно, разговор о Рублеве Снегирев предваряет перечислением всех русских и греческих мастеров, известных по русским летописям, и отмечает, что всё их достоинство заключалось «в отчетливом воспроизведении заветных образцов». Далее он непосредственно цитирует Клиновский подлинник, прибавляя, что икона Троицы, написанная в похвалу преподобному Сергию «стоит на правой стороне у царских врат в Троицком соборе». К другим источникам – Стоглаву и Житию преподобного Никона – Снегирев обращается, руководствуясь, прежде всего, указаниями подлинника (в числе известных ему источников были также летописи и Духовная грамота преподобного Иосифа Волоцкого)²¹.

Наиболее существенным моментом в этих источниках для Снегирева была именно безусловная сакрализация образа художника: «Замечательно уважение современников к нему с сотрудниками; они признали его *пресловутым*, а отечественная Церковь *Преподобным*». Связь между иконописными достижениями и святостью жизни для него бесспорна – так же как для авторов 43-го правила Стоглава и составителей Сказания о святых иконописцах:

Тогда упражнение в иконописи церковной почиталось делом священным, каким занимались сами Первосвятители, а иконописцы наравне со служителями церкви; расписание церквей не редко было предметом совещания соборов, поводом к установлению праздников в Церкви, и летописи упоминают об этом, как об исторической достопамятности. От художников, посвятивших себя на этот подвиг, требовалось строгое благочестие и чистота нравов; приступая к нему, они напутствовали себя постом и молитвою.

При этом собственно художественная сторона иконописания Снегиреву была, скорее, безразлична, хотя, ориентируясь, по-видимому, на те же подлинники и на мнения, бытовавшие в среде старообрядцев и собирателей, он дает иконам Рублева следующую характеристику:

Рисунок в них – строгий и отчетливый; раскраска, хотя твердая и бойкая, но плавная и тонкая, или, как говорят иконники, – *облачная*: темною она кажется сколько от преобладания вохра и санкиря, сколько и от олифы. На сильных местах лиц вохра не насенена белилами, но пущена в тонкую тень. По своему стилю Рублев был верным византийской школе.²²

Сегодня такая характеристика кажется, скорее, курьезом, и нет ничего удивительного в том, что единственной иконой, которую Снегирев

21. *Древности Российского государства, изданные по высочайшему повелению Отделение I. Св. иконы, кресты, утварь храмовая и облачение сана духовного*, М., 1849, с. XXVIII.

22. Там же, с. XXIX.

опубликовал в качестве вероятного рублевского произведения (и, кстати, самой первой иконой, опубликованной в таком качестве) стал образ Макария Александрийского и Макария Египетского, принадлежавший московскому мещанину Даниле Андрееву и созданный не ранее первой половины XVII века²³ – что хорошо видно даже по приблизительному литографическому воспроизведению [ил. 7].

Прямую преемственность по отношению к текстам XVII – начала XVIII века демонстрировали не только Калайдович и Снегирев, но и многие другие исследователи. Вплоть до начала XX столетия в основе большинства сообщений о Рублеве – самостоятельных, или включавшихся в общие обзоры русского иконописания – продолжала лежать агиографическая фабула Сказания о святых иконописцах или Описания о российских святых, которая дополнялась сведениями, почерпнутыми из других источников, и все более пространными перечислениями приписываемых Рублеву произведений. Сообщения о Рублеве становились похожи на постоянно переписывавшееся житие, которое, при сохранении основного сюжета, могло в некоторых случаях «обрастать» новыми рассказами о посмертных чудесах, поучениями, толкованиями, молитвами и т. д. Это принцип хорошо замечен у современника Снегирева – Д.А. Ровинского, а впоследствии – у автора «Словаря русских художников» Н.П. Собко, дополнившего текстовые источники о Рублеве источниками изобразительными – миниатюрами лицевых житий XVI–XVII веков с изображением Андрея Рублева²⁴. Присутствует он и у других, менее известных авторов кратких рублевских «жизнеописаний», которые становились всё более трафаретными, поскольку набор сведений был, в конечном счете, одним и тем же, а возможности их интерпретации оставались достаточно ограниченными (на что справедливо указывали уже в начале XX века В.И. и М.И. Успенские в своих критических «Заметках о древнерусском иконописании»)²⁵.

Выросший из агиографического канона церковно-археологический взгляд на творчество Рублева во многом сохранял черты культа. О том, насколько экзальтированные формы этот культ мог принимать – особенно в соединении с романтическими идеалами, – свидетельствует известный отзыв о «Троице» Рублева другого современника Снегирева – поэта и литератора Н.Д. Иванчина-Писарева:

23. Там же, с. XXXII.

24. Д.А. Ровинский, *История русских школ иконописания до конца XVII века*, СПб., 1856, с. 6, 9, 29, 69, 176–178; Н.П. Собко, *Словарь русских художников, ваятелей, живописцев, зодчих, рисовальщиков, гравёров, литографов, медальёров, мозаичистов, иконописцев, литейщиков, чеканщиков, сканчиков и проч. с древнейших времен до наших дней (XI–XIX вв.)*. Составил на основании летописей, актов, архивных документов, автобиографических заметок и печатных материалов Н.П. Собко. Т. I, вып. 1, А, СПб., 1893. Стлб. 168–173.

25. Успенские 1901.

[...] я долго стоял пред ней, дивясь живописанию византийцев и совершенно убеждался, что их ученики, итальянцы, до самых – Рафаэля и Леонарда – да Винчи, не могли сравняться с ними. Не только Чимабуэ, Джіотто, Кастанья и Гирландайо, но даже Беллини и самый Перуджино, не оставили ничего подобного этой иконе... Осторожно отчищенная (сколько темнота храма позволила мне видеть, я не открыл на ней следов новой кисти), она являет в себе один из лучших и цельнейших памятников византийского искусства, ибо стиль рисунка и самого живописания кажет в ней цветущее время онога.²⁶

Стремление во что бы то ни стало утвердить превосходство отечественной культуры над европейской могло быть связано с идеологией славянофильства, к которой Иванчин-Писарев был близок, однако поразительность этого отзыва состоит, прежде всего, в том, что икона, на которую смотрел Иванчин-Писарев, должна была находиться под почти сплошным окладом. Конечно, существует вероятность, что именно в этот момент оклад с нее по какой-то причине был снят. Некоторые основания для такого предположения дает тот факт, что вторую икону, стоявшую в местном ряду Троицкого собора, Иванчин-Писарев упоминает как «украшенную Иоанном IV» – по этой логике он всё-таки должен был заметить годуновский оклад на иконе Рублева. Однако даже если бы оклада на рублевской «Троице» не было, ее первоначальный облик всё равно не мог быть доступен под позднейшими поновлениями. Последнее из них осуществлялось совсем недавно, в 1835 году, палехским иконописцем Малышевым²⁷, и именно живописи Малышева, хорошо известной по фотографии В.П. Гурьянова [ил. 9], и был адресован панегирик восторженного паломника.

Отсутствие принципиальной разницы между Палехом и «цветущей Византией», скорее всего, объясняется тем, что «возвышенным» и «правильным» Иванчин-Писарев считал всякое традиционное искусство, уходящее корнями в священную древность, а сказанные им чуть позже слова «всегда с сожалением смотрел я на иконы записанные новой кистью» следует относить исключительно к церковной живописи европейского типа. Ему как будто даже не слишком важно, является ли автором Троицы именно Рублев:

Она, может быть, есть дар Патриарха Филофея Сергію, и прислана вместе с известным крестом... Если же она было произведением одного из живописцев Симеона Гордого, или писана знаменитым Рублевым, то может почестся славою древняго русскаго искусства.²⁸

Однако для него существенно, что эта слава является результатом чьей-то личной святости – не случайно, рассуждая о Рублеве в другой своей книге, посвященной Спас-Андроникову монастырю, он вспоминает стихотворение

26. Н.Д. Иванчин-Писарев, *День в Троицкой лавре*, М., 1840, с. 21–22.

27. Гурьянов 1906, с. 5–6.

28. См. примеч. 26.

Гердера о явлении Богоматери художнику по его молитве, после чего «живописать и молиться сделалось для него единым»²⁹. К подобным художникам он, безусловно, причисляет и Рублева, и перед нами, таким образом, возникает всё тот же образ подвижника и молитвенника, но увиденный уже сквозь призму романтической традиции.

В числе наиболее ранних высказываний о рублевской «Троице» принято также приводить слова другого лаврского «паломника» – С.П. Шевырева – историка и литератора, также связанного со славянофилами. В отличие от Иванчина-Писарева, Шевырев, правда, оговаривается, что «в дорогих окладах» ему «были видны только лики трех Ангелов», после чего описывает икону почти в таких же восторженных тонах, завершая свой отзыв сетованием на искажение величавого и прекрасного «греческого стиля». Однако говорит он больше не об абстрактных художественных достоинствах, а об иконографии и ее символике:

Все три ангела с любовью склоняют друг к другу головы и составляют как-бы одно нераздельное целое, выражая тем символическую мысль о любвеобильном единении лиц Пресвятой Троицы.³⁰

Эти слова Шевырева – едва ли не первый пример того, как экстраординарное духовное содержание древнего образа не связывается по умолчанию исключительно с личной святостью иконописца, а прочитывается через интерпретацию сюжета (кстати, Шевырев вообще не упоминает о Рублеве в связи с этой иконой, из чего можно сделать вывод, что лаврское предание о написании ее Рублевым ему было неизвестно).

Иконографическому методу, как известно, было суждено большое будущее. Несколько десятилетий спустя один из основоположников этого метода, Н.В. Покровский, исследуя рублевские росписи во владимирском Успенском соборе, отмечал:

византийские и русские художники предпочитают спокойное отношение к сюжету, спокойные сцены и положения и свое личное творчество подчиняют установившемуся воззрению на предмет в памятниках письменности. Каждая деталь в их изображениях имеет свое историческое прошлое, свой точно определенный смысл, изысканный путем сопоставления памятников художественных и литературных.³¹

Поиск этого смысла составлял, с одной стороны, сугубо научную задачу, а с другой – мог давать новые основания для сакрализации образа средневекового художника, представляя его не только «молитвенником», но и «философом», или, точнее, молитвенником, которому через его молитву открывается истинная мудрость.

29. Н.Д. Иванчин-Писарев, *Спасо-Андроников*, М., 1842, с. 83–84.

30. С.П. Шевырев, *Поездка в Кирилло-Белозерский монастырь*, Ч. 1, М., 1850, с. 13.

31. Покровский 1887, с. 206.

В нашу задачу не входит характеристика того обширного материала о Рублеве, который появляется в первые десятилетия XX века – в том числе под впечатлением от реставрации «Троицы» в 1904 году и ее окончательной расчистки – в 1918. Однако отметим, что поиск сокровенного смысла рублевских произведений и прежде всего «Троицы» занимал едва ли не самое важное место в работах этого времени, сосуществуя с собственно искусствоведческими исследованиями и во многом определяя их задачи. Произошло это, вероятно, еще и потому, что такая интенция оказалась до известной степени созвучна культурному фону эпохи – символизму – и характерной для него религиозной экзальтации. Разумеется, касалась она не одного только Рублева, но и всей древнерусской иконописи – новый принцип отношения к нему был последовательно сформулирован в известной работе Трубецкого «Умозрение в красках». Однако восприятие именно рублевского творчества становится одним из самых наглядных примеров нового понимания русской иконописи. В работах Трубецкого, отца Павла Флоренского и их современников Рублев из персонажа краткого проложного сказания эпохи позднего средневековья преобразуется в мистика и тайновидца, творчество которого вдохновлялось откровением и само становилось откровением для других. Этот образ художника оказался чрезвычайно живуч – он пережил даже долгие десятилетия господства советских методов в исторической науке и во многом определяет наше сегодняшнее отношение к Рублеву.

Galerie Tretyakov

crazypilgrim@yandex.ru

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

1. Детали композиции «Страшный суд». Роспись западной части центрального нефа Успенского собора во Владимире. Литография с акварели, сделанной после расчистки фресок Андрея Рублева и Даниила Черного в 1882 г.
2. Трубящий ангел. Деталь композиции «Страшный суд». Роспись арки центрального входа Успенского собора во Владимире. Фотография из «Истории русского искусства» 1913 г. и современное состояние.
3. Андрей Рублев. Святая Троица. Вид в окладе. Фотография 1906 г.
4. Андрей Рублев. Святая Троица. До реставрации В.П. Гурьянова. Фотография 1906 г.
5. Андрей Рублев. Святая Троица. В процессе реставрации В.П. Гурьянова (после расчистки). Фотография 1906 г.

6. Андрей Рублев. Святая Троица. После реставрации В.П. Гурьянова. Фотография 1906 г.
7. Святитель Макарий Александрийский и преподобный Макарий Египетский. XVII в. (?). Икона из собрания Данилы Андреева. Фотография из книги «Древности Российского государства, изданные по высочайшему повелению». М., 1849.



Fig. 1. Détails de la composition « Jugement dernier » dans la nef centrale de la cathédrale de la Dormition à Vladimir. Lithographie d'après une aquarelle réalisée après la découverte des fresques d'Andrej Rublev et de Daniil Černyj en 1882. Extrait de l'article de N.V. Pokrovskij, « Stennye rospisi v drevnih hramah grečeskikh i russkikh », *Trudy VII arheologičeskogo s'ezda v Jaroslavle 1887*, t. 1, M., 1890.



Fig. 2. Ange de l'Apocalypse. Détail de la composition « Jugement dernier » dans la voûte de l'entrée centrale de la cathédrale de la Dormition à Vladimir. Photographie extraite de *Istorija russkogo iskusstva* [Histoire de l'art russe], 1913, et état actuel.



Fig. 3. Andrej Rublev, La Trinité avec sa gaine. Photographie, 1906.
Extrait de l'ouvrage : V.P. Gur'janov, *Dve mestnye ikony sv. Troicy v Troickom sobore Svjato-Troicko-Sergievoj lavry i ih restavracija* [Deux icônes locales de la Trinité à la collégiale de la Sainte-Trinité de la laure de la Sainte-Trinité-Saint-Serge, et leur restauration], Moscou, 1906.



Fig. 4. Andrej Rublev, La Trinité, avant sa restauration par V.P. Gur'janov. Photographie, 1906. Extrait de l'ouvrage : V.P. Gur'janov, *Dve mestnye ikony sv. Troicy v Troickom sobore Svjato-Troicko-Sergievoj lavry i ih restavracija* [Deux icônes locales de la Trinité à la collégiale de la Sainte-Trinité de la laure de la Sainte-Trinité-Saint-Serge, et leur restauration], Moscou, 1906.

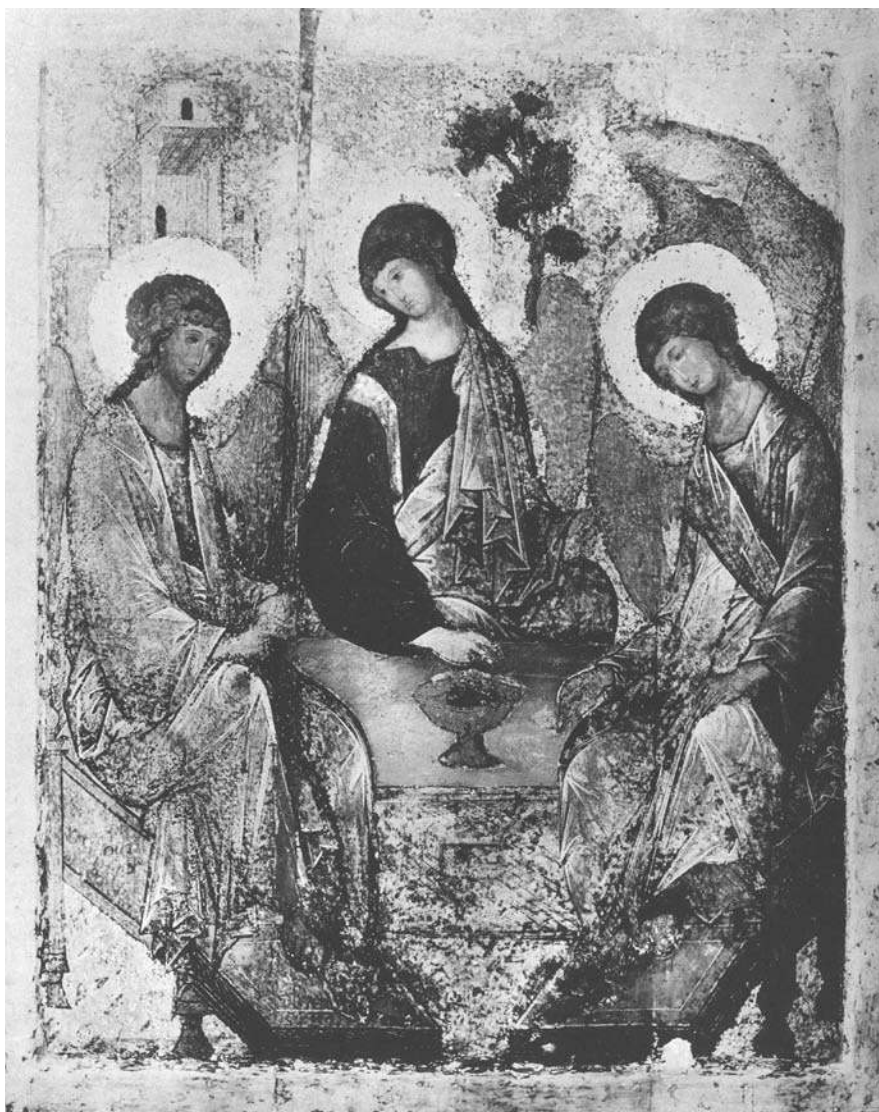


Fig. 5. Andrej Rublev, La Trinité, pendant sa restauration par V.P. Gur'janov (après le nettoyage). Photographie, 1906. Extrait de l'ouvrage : V.P. Gur'janov, *Dve mestnye ikony sv. Troicy v Troickom sobore Svjato-Troicko-Sergievoj lavry i ih restavracija* [Deux icônes locales de la Trinité à la collégiale de la Sainte-Trinité de la laure de la Sainte-Trinité-Saint-Serge, et leur restauration], Moscou, 1906.



Fig. 6. Andrej Rublev, La Trinité, après sa restauration par V.P. Gur'janov. Photographie, 1906. Extrait de l'ouvrage : V.P. Gur'janov, *Dve mestnye ikony sv. Troicy v Troickom sobore Svjato-Troicko-Sergievoj lavry i ih restavracija* [Deux icônes locales de la Trinité à la collégiale de la Sainte-Trinité de la laure de la Sainte-Trinité-Saint-Serge, et leur restauration], Moscou, 1906.



Fig. 7. Saint Macaire d'Alexandrie et saint Macaire d'Égypte. xvii^e siècle (?).
Icône de la collection de Danila Andreev. Photographie tirée de l'ouvrage:
Drevnosti Rossijskogo gosudarstva, izdannye po vysočajšemu poveleniju
(Antiquités de l'Empire russe, éditées sur l'ordre de Sa Majesté), Moscou, 1849.